المروي عليه في الحكاية التراثية العربية

د/أحمدعلواني
قسم اللغة العربية
كلية الآداب
جامعة بنها مصر

الملخص

تهدف الدراسة إلى تحليل طبيعة العلاقة بين الراوي، والمروي عليه، وكيف تبدأ عملية البث أو إنتاج الحكي؟! خاصة أن المتأمل للحكايات التراثية يجد نفسه أمام راوٍ يحكي ومتلقٍ يستمع لما يُحكي؛ ولكن كيف يبدأ الراوي حكيه؟، وما رد فعل المروي عليه تجاهه؟ وما طبيعة الإرسال والاستقبال بين الطرفين؟ وهل "التلميح والسؤال" بين الراوي والمروي عليه بمثابة الميثاق الحكائي المعقود بين الطرفين؟ .. لعل كل هذه التساؤلات تحتاج إلى إجابات.

Abstract

The purpose of this study boils down in trying to analysis the relation between the narrator and his narratee, and how the narration process starts? or how the story is being narrated? especially that the one who deliberates the fictional heritage usually finds two items; the “Narrator” and the “Narratee”, but how does the Narrator start the narration process? what is the Narratee reaction toward this? how do they interact with each other? and can we consider “Making Implications & Asking questions” as a contract between both parties? ... We may need answers to all of these questions...

عتبة نظرية:

ثمة بنية سردية شائعة في كثيرٍ من المتون الحكائية التراثية الكبرى؛ إذ تتشابه المتون من حيث مستوياتها البنائية، فلكل منها بنية إطارية كبرى، تمثل مفتتح الحكي وختامه، حيث تجمع الحكاية الإطار قصصًا محورية وفرعية. وفيهذاالسياقظهرت دراسات عديدة لكثيرٍ من النقاد[1]، وقد ركزوا في دراساتهم على تحليل البناء الحكائي، وتوصلوا إلى نتائج متقاربة، فمثلاً: توصل "شعيب حليفي" إلى وجود تيمة بنائية شائعة في أغلب النصوص السردية القديمة، تظهر في «ألف ليلة وليلة، وبشكل واضح في المقامات، وكليلة ودمنة . بامتياز . وأيضًا في رسالة الغفران، والإمتاع والمؤانسة، والبخلاء... وغيرها من المؤلفات السردية التي جعلت الدائرة شكلها المتحكم في البناء القصصي.»[2]، وهذه النتيجة أكدها "محمد رجب النجار" في دراسته للتراث القصصي في الأدب العربي، حيث توصل إلى وجود نسق بنائي متشابه بين النصوص السردية التراثية فذكر أن «بنية كتاب كليلة ودمنة تشبه البنية السردية الذائعة في كتاب ألف ليلة وليلة، أي أن ثمة "حكاية إطارية" عامة تشبه . فيما بعد . حكاية شهريار الملك الدموي وشهرزاد الحكيمة العاقلة التي تسعى . عن طريق الحكي . إلى أن تروض هذا الملك حتى يعدل عما فيه من غي وظلم وجهالة؛ هذه الحكاية الإطارية التي تحوى الكتاب بجميع أبوابه، من البداية حتى الخاتمة، هي حكاية دبشليم الملك المستبد وبيدبا الفيلسوف الحكيم الذى جلس مع دبشليمه مجلس شهرزاد من شهريارها. ولم يتركه إلا كما تركت شهرزاد ملكها وقد ارتدع عن غيه وجهالته وجلس يحكم بين الناس بالعدل والإنصاف.»[3]

كما تحدث "عبدالله إبراهيم"عن وظيفة الحكاية الإطارية في الموروث الحكائي العربي ورأى أنها «إطار مناسب لتضمين مضاعف من الحكايات، تندرج فيه حكاية داخل أخرى، مما يقود إلى تفريخ مزيد من الحكايات، داخل الحكاية الإطارية.»[4]، وفي سياق يتقارب مع الآراء السابقة، وجدنا تشابهًا كبيرًا بين البناء السردي لكتاب "فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء" لـ "ابن عرب شاه" وبين النسق البنائي لسرديات تراثية مثل: "كليلة ودمنة" و"ألف ليلة وليلة[5]

وبناء على ما سبق، نلحظ انشغال الباحثين برصد وتحليل البنى السردية بين النصوص الحكائية التراثية، وصولاً لتحديد الأواصر البنائية التي يقوم عليها الحكي، فكان الكشف عن مستويات البنية السردية هي شاغلهم الأكبر، ومن ثم ارتكزت دراساتهم على البنيوية[6].

وفي خضم الدراسات السابقة وغيرها[7] لم نلحظ دراسة نقدية تطبيقية تهتم بإلقاء الضوء على جانب مهم في عملية الحكي؛ إنه (**المروي عليهNarratee**) فقد أهملته الدراسات لصالح الراوي وسلطته المهيمنة. وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذا الأمر لم يقتصر على الدراسات السردية العربية، فالدراسات السردية الغربية أهملت المروي عليه أيضًا، ويؤكد ذلك (جيرالد برنس **Gerald Prince**)، فقد رأى أن سبب عدم العناية النقدية بالمروي عليه يعود إلى«خصيصة السرد نفسه، فالبطل الروائي Protagonist أو الشخصية المهيمنة، غالبًا ما يتخذ دور الراوي.»[8]

ولقد فطن "رامان سلدن" إلى مشروعية سؤال "جيرالد برنس" وتبناه، في كتابه "النظرية الأدبية المعاصرة" حيث يقول: «إن جيرالد برنس **Gerald Prince**يطرح السؤال: لماذا نبذل جهدنا عند دراسة الروايات فيالتمييز بين الأنواع المتباينة للراوي: (العالم بكل شيء، غير الجدير بالثقة، المؤلف الضمني... إلخ) ولا نطرح الأسئلة قط على الأنواع المختلفة للشخص الواحد الذي يتوجه إليه الراوي بالخطاب، ويطلق "برنس" على هذا الشخص مصطلح "المروي عليه" **Narratee** ولكن علينا ألا نخلط بين المروي عليه والقارئ...»[9]

ونلحظ في كلام "سلدن" تنبيه بالغ الأهمية، حول طروحات المنظرين للنظريات المتجهة للقارئ؛ إذ خلطوا بين المروي عليه والقارئ، وقد استهجن "سلدن" هذا الخلط لدى كثير من النقاد؛ في حين استحسن الفهم الصائب لدى "برنس" فوصف نظريته حول المروي عليه بالمتقنة[10]

وأغلب الظن أن نظرية "برنس" حول المروي عليه لم تكن متقنة كما وصفها "سلدن"؛ لأن "برنس" نفسه يخلط بين المروي عليه والقارئ؛ إذ يرى أن «المروي عليه ناقل وسيط بين الراوي والقارئ (أو القراء)، أو بين المؤلف والقارئ (أو القراء).»[11] وبذلك يتماهى لديه المروي عليه بالقارئ وكأنهما وجهان لعملة واحدة. كما أنه لا يمكن الاتفاق مع "سلدن" بأن ما قدمه "برنس" في مقاله المعنون بـ: "مقدمة لدراسة المروي عليه"، بمثابة نظرية متكاملة حول المروي عليه، فهو يقدم مصطلحًا جديدًا في إطار ما يسمى بـ "نقد استجابة القارئ"؛ ولكن لم يدعمه بصياغة نظرية مكتملة تؤطره وتحدد أنواعه ومداراته وتفك التباساته؛ حيث رأى أن بمقدورنا أن نميز المروي عليه الذي يوجه السرد إليه، في حين يرى «من غير المجدي تمييز الأصناف المختلفة للمروي عليهم؛ بسبب كونها واسعة جدًا، ومعقدة جدًا، وغير دقيقة جدًا.»[12]

وإذا كان ثمة خلط من المُنظرين بين المروي عليه والقارئ إلا أنه خلط مشروع، ولا سيما إذا جاء في الدراسات النقدية التي تهتم بالنصوص السردية، ولعل مشروعية هذا الخلط تأتي بناء على موقع المروي عليه والقارئ من النص الحكائي، فالأول/المروي عليه يستمع إلى الحكاية من الراوي مباشرة، فهو متلقٍ داخلي، موقعه داخل الحكاية؛ أما الثاني/القارئ فهو متلقٍ خارجي؛ لأن موقعه خارج الحكاية. ومن ثمَّ فإن فعل التلقي ـ سواء أجاء بالاستماع أو بالقراءة ـ يقع على المروي عليه داخل النص وأيضًا يقع على القارئ خارج النص. وما دام الأمر كذلك فبالإمكان تمييز المروي عليهم في النصوص السردية، عن القراء، حيث يحتوي الحكي ـ كما سنلحظ لاحقًا ـ على صيغ محددة ينطق بها الراوي؛ ليوجه عناية المروي عليه وينبهه للحكاية.

وفي ضوء الفهم السابق يمكن الإفادة من نظريات استجابة القارئ في دراسة المروي عليه؛ لأن القارئ الخارجي لا ينعزل عن النص فهو كالمروي عليه الداخلي أو المقصود بالحكي، فهما يتلقيان المحكي ويدركان مغزى الحكاية، ويفكران فيها ويستمتعان بها، وإن اختلف موقعهما.

إذا كان النص يقوم على «قطبين أساسيين؛ القطب الأول: هو قطب فنيّ إبداعي، ويعود الفضل في صناعته إلى المؤلف، أما القطب الثاني: فهو قطب جماليّ إدراكي، وسيتحقق من قِبل المتلقي.»[13]فإن عماد النص الحكائي هو التفاعل بين المُرْسِل والمُرْسَل إليه أو بين الراوي والمروي عليه، فإذا أهملنا العلاقة التفاعلية بين هذين الطرفين نكون بذلك قد أهملنا الحكي برمته. وبحسب "برنس": «إن السرد بأسره . سواء أكان يحكي قصة أم يروي سلسلة بسيطة من الأفعال في وقت محدد . لا يفترض فقط (على الأقل) راويًا معينًا؛ بل لا يفترض أيضًا (على الأقل) مرويًا عليه Narratee معينًا، فالمروي عليه هو شخصٌ ما يخاطبه الراوي، وفي القص المتخيل . حكاية، ملحمة، رواية . يكون الراوي متخيلاً شأنه شأن المروي عليه الذي يحكي له.»[14]

وفي دراستنا هذه نطمح نحو تحليل طبيعة إنتاج الحكي في: "كليلة ودمنة"، "فاكهة الخلفاء"، و"ألف ليلة وليلة"، وذلك من منطلق أن عملية إرسال الحكي واستقباله تعتمد على ثلاثة أركان أساسية، هي:

أ. المُرْسِل (الراوي Narrator).

ب. المُرْسَل إليه (المروي عليه Narratee).

ت. الرسالة (الحكاية Narration).

ويعدُّ المُرْسِل/الراوي ركنًا مهمًا في عملية الإرسال؛ إذ يحظى بخصوصية داخل النص الحكائي التراثي، فهو يحاول منذ البدء ألا يفرض نفسه على المُرْسَل إليه/المروي عليه، فيحاوره، جاعلاً منه شريكًا رئيسًا في صناعة الحكي، ويتجلى ذلك منذ اللحظة الأولى التي يبدأ فيها الراوي بعملية البث أو إرسال الحكي. وبذلك تصبح الحكاية/الرسالة أشبه ما تكون بـ "الجسر" الذي يربط بين الطرفين: الراوي، والمروي عليه.

وقبل الولوج إلى النصوص بالتحليل لابد من التأكيد على أن أي دارس له إلمام كافٍ بالسرد . ولا سيما القديم . يمكنه التمييز بوضوح بين أنواع الرواة[15]، أما نحن فبصدد الاشتغال على المروي عليه، ومن ثم يلزم التأكيد على أن المروي عليه الداخلي هو شاغلنا

في التحليل؛ فهو المروي عليه الذي يتصدر المشهد الحكائي مواجهًا الراوي على نحو مباشر داخل كل حكاية على حدة؛لأن «الفرد الذي يروي قصة ما والشخص الذي تُحكى له القصة متوافقان في أي سرد.»**(16)**. ومن ثم فالمروي عليه يستمع، يشارك، ويتفاعل مع الراوي، ولعل هذا التحديد يجعلنا نقترب أكثر من المروي عليهم داخل الحكايات، للكشف عن طرق مشاركتهم للرواة وتنوع حضورهم في المحكي، ودورهم في عملية إنتاج الحكي وتناسله المستمر.

ومن ثم سنعمل على تحليل طبيعة العلاقة بين الراوي، والمروي عليه، وكيف تبدأ عملية البث أو إنتاج الحكي؟! خاصة أن المتأمل للحكايات التراثية يجد نفسه أمام راوٍ يحكي ومتلقٍ يستمع لما يُحكي؛ ولكن كيف يبدأ الراوي حكيه؟، وما رد فعل المروي عليه تجاهه؟ وما طبيعة الإرسال والاستقبال بين الطرفين؟ وهل "التلميح والسؤال" بين الراوي والمروي عليه بمثابة الميثاق الحكائي المعقود بين الطرفين؟ .. لعل كل هذه التساؤلات تحتاج إلى إجابات وفيما يلي سنخوض في طرح عدة ظواهر مُلحسة في الحكاية التراثية آملين أن نصل للإجابة عن التساؤلات المطروحة.

التلميح الْمُلْغِزُ[17] والحكي المُفَسِر:

تتسم الحكاية التراثية بالوضوح في تقديمها للمروي عليه، فالراوي منذ البدء يحدد المروي عليه وطبيعته ومكانته، ودوافع الحكي له دون غيره، ويُلاحظ أن الراوي لا يبدأ في بث حكيه، فارضًا نفسه، فالحكي يأتي عقب حوار، قائم بين الراوي والمروي عليه، وفي ثنايا الحوار يحاول الراوي أن يُقنع المروي عليه برأيه، فيستدل على صحة كلامه مشيرًا إلى حكاية، وذلك دون البدء في حكيها مباشرة؛ إذ يُلمح دون إفصاح، وكأنه يطرح لغزًا على المروي عليه، مختبرًا معرفته أو مقدرته على حله، ومن ثمَّ سيطلب الأخير تفسيرًا وبيانًا للمشار إليه.

ولعل هذه الآلية التي يقوم عليها الإرسال والاستقبال بين الطرفين تذكرنا بـ"حلبة الصراع"، هذا التشبيه الذي استعاره "**إيزر**"[18] في سياق حديثه عن طبيعة العلاقة بين المؤلف والقارئ، فذكر أن «هناك ما يشبه حلبة صراع يشترك فيها القارئ والمؤلف في لعبة الخيال؛

فإذا مُنح القارئ القصة كلها ولم يُترك له ما يفعله، فإن خياله لن يدخل الحلبة أبدًا وستكون النتيجة الحتمية هي السأم، وذلك عندما نُمنح الأشياء كاملة.»[19]

لا شك في أن إشارة الراوي تمثل دعوة المروي عليه للمشاركة في إنتاج الحكي، ومن ثم سيلبي هذه الدعوة، وسيرحب بها أو سيطلب معرفة مضمونها، سائلاً عن تفصيل المشار إليه، وهنا يصبح متلقيًا إيجابيًا. إضافة إلى أن تلميح الراوي يقوم بوظيفة إعلانية، حيث يعلن الراوي عن رغبته في أن يحكي، ويُغري المروي عليه ويحفزه بما يخلعه على حكيه من غموض وإلغاز؛ لينجذب المروي عليه إلى الحكي، وينصت لمعرفة تفاصيل الحكاية المُلْغِزة.

ويمكن أن نجد ذلك بوضوح في حكايات "كليلة ودمنة"، فمثلاً في باب "الأسد والثور" يدور حوار بين ابني آوى (كليلة ودمنة)، على النحو الآتي:

«فقال دمنة لأخيه كليلة: ما ترى يا أخي؟ ما شأن الأسد مقيمًا مكانه لا يبرح ولا ينشط؟ فقال كليلة: ما شأنك والمسألة عمَّا ليس لك ولا يعنيك؟ أمَّا نحن فحالنا حال صِدق، ونحن على باب الملك واجدون ما نأكل؛ ولسنا من أهل المرتبة التي يتناول أهلها كلام الملوك وما يكون من أمورهم، فاسكت عن هذا.»[20]

في الحوار السابق يحاور "كليلة" أخاه "دمنة"، محاولاً نصحه وإقناعه بعدم التدخل فيما لا يعنيه، ولكن "دمنة" يستمر في سؤاله عن حال الأسد/الملك الذي لا يبرح مكانه، وهنا سيأخذ "كليلة" في تحذيره، موظفًا الحكي، فيُلمح إلى مصير غامض، من الممكن أن يحدث للمروي/"دمنة"، قائلاً له: «واعلم أنه من تكلف من القول والعمل ما ليس من شكله أصابه ما أصاب القرد.»[21]

وتمثل هذه الإشارة نوعًا من التحول، فقد تحول "كليلة"/الراوي من الحوار إلى التلميح الحكائي الْمُلْغِز؛ إذ يُلمح لـ "دمنة"/المروي عليه بما أصاب "القرد"، وهو المصير الغامض الذي ينتظر "دمنة" إذا أصّر على موقفه؛ ولذا سيسأل عن بيان الحكاية: «قال دمنة: وكيف كان ذلك؟ قال كليلة: زعموا أنَّ قردًا....»[22]

والواقع أن طبيعة الإرسال والاستقبال بين الراوي والمروي عليه يطغى عليها "التلميح الْمُلْغَز" من جهة الراوي، والذي يترتب عليه "السؤال" من جهة المروي عليه، ليبدأ الراوي في بث الحكي مُفَسِرًا اَلْلُّغْز، ويمكن تحديد آليات الإرسال والاستقبال وكيفية إنتاج الحكي في النقاط الآتية:

1. **الراوي:** يُلمح إلى حكي، وكأنه يطرح لغزًا على متلقيه.
2. **المروي عليه:** يسأل الراوي كشف الحكي/اَلْلُّغْز المطروح، وسؤاله بمثابة اعتراف بجهله.
3. **الحكي:** هو ناتج تلميح الراوي وسؤال المروي عليه.

وتتكرر هذه الآلية في معظم المواقف التي تقتضي الحكي وضرب الأمثال من أجل الإقناع، ومنها مثلاً: عندما يتقرب "دمنة" إلى "الأسد"، ويتحدثا سويًا بشأن "الثور" ولا سيما عن صوت خواره، فنقرأ الحوار الآتي:

«قال دمنة: هل رابَ الملك شيء غير هذا؟ قال الأسدُ: لم يكن غير هذا. قال دمنة: ليس الملك بحقيقٍ أن يبلغ منه هذا الصوت أن يدع مكانه، فإن السُكْرَ الضعيف آفته الماء، والشرف آفته الصَّلَف، والمودة آفتها النميمة، والقلب الضعيف آفته الصوت والجلبة، وفي بعض الأمثال بيان أنه ليس كل الأصوات تُهاب....»[23]

فهنا نلحظ أن "دمنة"/الراوي لا يطرح تلميحه الحكائي مباشرة على الأسد/المروي عليه؛ إذ يسبق التلميح الحوار، فالحوار يسهم في توطيد العلاقة بين الراوي والمروي عليه؛ ولذا نجد "دمنة" يحاور "الأسد"، محاولاً أن يُزيل عنه الرهبة من صوت الخوار المخيف، وعندما يطول الحوار المكتنز بالحجج العقلية ـ وقد توطدت العلاقة بين الطرفين ـ يتحول دمنة إلى طرح مثله/لغزه منتظرًا سؤال المروي عليه: «قال الأسد: وما ذلك المثل؟ قال دمنة: زعموا أن ثعلبًا جائعًا...»[24]

وفي موضع آخر يتحاور "كليلة ودمنة"، فيحاول "دمنة"/الراوي إقناع أخيه "كليلة"/المروي عليه بقدرته وحيلته، وهنا ينتقل من الحوار إلى التلميح بحكاية قائلاً: «ألم

يبلغك أن غرابًا احتال لأسود حتى قتله؟.»[25] وسيُعرب المروي عليه عن عدم معرفته، فيسأل: «قال كليلة: وكيف كان هذا الحديث؟ قال دمنة: زعموا أن...»[26]

ويتضح مما سبق أن طريقة التقديم للحكي ترتكز على التلميح ثم الاستفهام عن أصل المثل؛ وغالبًا ما يأتي السؤال بصيغة: "وكيف كان ذلك؟" وتبدأ الإجابة عنه بعبارة: "زعموا أنه كان..." بوصفها نقطة البداية لحكي جديد، كما أنها «تفيد أن الأحداث غير محددة الزمان؛ إذ هي تمثيل كنائي لمعنى حكّمي، يريد المبدع إيصاله، ولعل في هذا الصنيع إثارة تشويقية للمتلقي فضلاً عن الوظيفة الإبلاغية أو المعرفية.»[27]

يقترب الراوي من متلقيه بما يرويه من حكايات تعكس في تضاعيفها تجارب متنوعة، تجمع بين المتعة والفائدة، وتعمق لدى المتلقي جانبًا مجهولاً، وتفتح عينيه على حلول لمشكلات ربما أرهقه التفكير فيها، ففي باب "الفحص عن أمر دمنة" يكون التلميح للحكي وسيلة يوظفها "دمنة" لينجو من القتل، وذلك لما اكتشف "الأسد" مكيدته ووشايته بـ "الثور" وافترائه عليه، مما أوغر صدر "الأسد" فقتل "الثور"، وهنا سنجد "دمنة" يحتال بالحكي محاولاً إقناع "الأسد" ببراءته، ويأتي المشهد على النحو الآتي:

«سَجَدَ دمنة للملك، وقال: أيها الملك، لست بحقيقٍ بمعالجة أحد بالعقوبة عن قول الأشرار دون الفحص والتثبت، وإني لواثق من فحصك ببراءتي وتصديق مقالتي.

وقد قالت العلماء: إن من استخرج النار من الحجر . وهي كامنة فيه . كالقادر على أن يستخرج بالفحص وطول البحث ما خفي عليه من الأمور، ولو كنت مجرمًا سرني تركك التفتيش عني، ولما كنتُ مرابطًا بباب الملك، ولو كنت مذنبًا هربتُ في الأرض وكان لي فيها مذهب...

...وقد كان يُقال: إنَّ الذي يعمل بالشبهة ولا يتئد عندها ولا يتثبت فيها يكون قد صدق ما ينبغي أن يصدّقهُ، فيكون أمره كأمر المرأة التي بذلت نفسها لعبدها حتى فضحها.

قال الأسد: وكيف كان ذلك؟!

قال دمنة: كان بأرض...»[28]

لقد مهد "دمنة"/الراوي للأسد/المروي عليه بمجموعة من الأمثال والأقوال التي تعدُّ تقديمًا نظريًا، سيؤكد صحته بالحكي، وكأن الحكاية . المشار إليها عقب الأمثال . هي دليل دامغ على صحة قوله، ويلجأ الراوي إلى التلميح بالحكي، لمراوغة المروي عليه مراوغة سردية، فالراوي . من جهة . يؤجل قتله بالحكي الممتد، ويحاول . من جهة أخرى . أن يُقنع المروي عليه بالحكي. وقد لعب التلميح دورًا مهمًا في جذب انتباه "الأسد" فسأل ليعرف.

ولا يقتصر الأمر على الموقف السردي السابق؛ إذ يتكرر تلميح الراوي إلى حكاية ويقابله سؤال المروي عليه: "وكيف كان ذلك؟" ولمزيد من التأكيد والإيضاح، يمكن استعراض المواقف السردية الآتية لفحص طبيعة العلاقة بين الراوي والمروي عليه، ودورها في إنتاج السرد:

- «قال دمنة: ما يسكتكم؟ تكلموا بما علمتم؛ واعلموا أن لكل كلمة جوابًا. وقد قالت العلماء: من يشهد بما لم ير، ويقول ما لا يعلم، أصابه ما أصاب الطبيب الذي قال لما لا يعلمه: إني أعلمه. قالت الجماعة: وكيف كان ذلك؟ قال دمنة: زعموا أنه كان في بعض المدن طبيب له رفق وعلم.»[29]
- «وإياكم أنيصيبكم ما أصاب القائل بما لا يعلم، وما لم يحط به خُبرًا. فقال عظيم الجنود والقاضي: وكيف كان ذلك؟ فقال دمنة: زعموا أنه كان...»[30]
- «فالإخوان هم الأعوان على الخير كله، والمواسون عندما ينوب من المكروه. ومن أمثال ذلك مثل الحمامة المطوقة والجرذ والظبي والغراب. قال الملك: وكيف كان ذلك؟ قال بيدبا: زعموا أنه كان بأرض...»[31]

لعل تأمل المواقف السردية السابقة يمكن أن يكشف لنا طبيعة الإرسال والتلقي بين الراوي والمروى عليه، والتي تقوم على تلميح الأول/الراوي وسؤال الآخر/المروي عليه. وكأن الميثاق الغليظ الذى اتَّفَقَ عليه الراوي والمروى عليه أن يُلمح الأول إلى مثل أو حكاية فيقابله الآخر بالاستفسار عن إيضاحه وبيانه.

إذن، يجوز القول بأن التلميح والسؤال بمثابة الميثاق الحكائي بين الراوي والمروي عليه، وتشيع هذه الظاهرة في النصوص الحكائية التراثية المؤطرة بحكاية إطارية كبرى، كحكاية: "بيدبا الفيلسوف ودبشليم الملك" في كتاب: "كليلة ودمنة" أو حكاية: "الأمير حسيب وأخيه الملك" في كتاب: "فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء"[32]

ومن اللافت للنظر في حكايات "فاكهة الخلفاء" أن الراوي في موضع سردي بعينه طرح سؤالاً على المروي عليه، وفي معظم المواضع السردية الأخرى كان الراوي يطرح تلميحًا سرديًا منتظرًا أن يسأله المروي عليه بيان التلميح.

فأما عن الموضع الذي بدأ فيه الراوي بطرح سؤاله على المروي عليه، فكان الراوي هو الأمير "حسيب" والمروي عليه هو أخوه الملك، حيث بادر الراوي المروي عليه بسؤال حمل تلميحًا حكائيًا، هو: **«هل أتاك أيها الدستور واقعة الرئيس مع بهرام جور؟»**[33]. وقابله المروى عليه باستفهام يحمل رغبة في معرفة الحكاية المشار إليها **«كيف كانت تلك الواقعة؟.»**[34]

ويرى **"جيرالد برنس"** أن مثل هذه المواضع السردية تكون بمثابة انفتاح لعملية التلقي، فيقول: «تتبدى أجزاء معينة من سرد ما بصيغة أسئلة أو شبه أسئلة. ولا تبدأ هذه الأسئلة أحيانًا بالشخصية ولا بالراوي الذي يكررها فقط. إذن ينبغي أن تُعزى هذه الأسئلة إلى المروي عليه، وينبغي لنا أن نلاحظ ما يستثير فضوله، وأنواع المشكلات التي يرغب في حلها.»[35]، ولعل كلام "برنس" يتشابه مع ما ذكره "إيزر" في كتابه: "فعل القراءة" حين ذهب إلى القول بأن مجرى الإرسال إنما «يتم تحديدهمن طرف التوقعات والمتطلبات المعينة للجمهور.»[36]

وبناء على ذلك، يمكن القول بأن الراوي لا يرد أن يُقصر حكيه على المروي عليه؛ بل يفتح أفق التلقي على جمهور القراء، فعندما يطرح سؤاله كأنه يهاجم كل المتلقين بهذا السؤال المدهش، كاشفًا عن جهلهم، ومن ثمة ممارسة سلطته عليهم. ولعلنا نلحظ أن المروي

عليه يُظهر . دائمًا . جهله وعدم امتلاك الجواب، فهو يسأل ليعرف، ومن ثم نجده يعبر عن دهشته وعجبه من المثل المشار إليه وهنا يبدأ الراوي في حكيه.

وأما عن المواضع السردية الكثيرة التي حضرت فيها أسئلة المروي عليه عقب تلميحات الراوي إلى حكاية أو مثل، فنقرأ منها على سبيل المثال:

- «من لا يقيلُ المستقيل، ولا يغيثُ المستغيث، ولا يتقيَّدُ بمعنى هذا الحديث... يصيبُه من حوادثِ الزمان، ما أصاب بعضَ الجرْذان، الذى لم يُخَلِّصْ الغزالةَ، قال السلطان: قُلْ لي كيفَ كانَتْ قصّتُه، وما كانت قضيتُه؟.»[37]
- «كما جرى لنديمِ الملك الظاهر، مع صديقِه المسافر. قال الملك لوَلدِه: أخبرْني بكيفيّةِ نكده، وما تَوَلّدَ من قضيةِ حسده؟.»[38]
- «كما فَعَلَ بالبطةِ الثعلب، حيث كانت مَحَبَّتُها غيرَ صادقة، ومودُتها بالشهوة مماذقة، وشتّانَ ما بين المحبةِ الخالصة والمحبةِ المنافقة، لا جَرَمَ أَدّتْ إلى عكسِها، وإزهاقِ نفسها. قال الملك: أخبرْني أيها الخبير، كيف هو هذا النظير؟.»[39]

من الملاحظ على المواضع السردية السابقة أن التلميح يمثل الواجهة الإشهارية والبداية الاستهلالية التي يعلن بها الراوي عن حكي جديد، وعقب التلميح لا يبدأ مباشرة في سرده؛ إذ يصمت وكأنه يضع المروي عليه أمام لغزٍ؛ ليثير بداخله «شيئًا من الاستغراب لا يزول إلا إذا انكشف ما كان مستورًا.»[40] ولعل الصمت هنا هو صمت متعمد، يعمد إليه الراوي منتظرًا استجابة المروي عليه؛ ليسأل الراوي بيان اللغز المطروح ساردًا تفاصيل الحكاية؛ لأن الراوي لن يشعر بمتعة الحكي إلا بعد اكتشاف جهل المروي عليه إزاء التلميح المطروح؛ والتحقق من عجزه عن فك غموض التلميح المُلْغِز والتصريح بجهله وعجزه يدفعه إلى السؤال طالبًا من الراوي الكشف، أو الحل والبيان.

ولقد تحدث "**غنيمي هلال**" عن الخصائص الفنية لحكايات الحيوان فذكر أن «من خصائصها الفنية طريقة التقديم للحكايات بالتساؤل والاستفهام عن أصل المثل الذى وردت فيه الحكاية بعبارة: وكيف كان ذلك؟ ويتصدر الإجابة عن الاستفهام عبارة: زعموا أنه

كان...»[41] وبناء على ذلك يمكن القول بأن التلميح يلعب دورًا فنيًا في الحكاية التراثية، ولا سيما حكايات "كليلة ودمنة" وأيضًا حكايات "فاكهة الخلفاء" بمعنى أن تلميح الراوي يُعدُّ اختبارًا نفسيًا لرغبة المروي عليه في بيان التلميح.

ولعل ما سبق يجعلنا ننتبه لأمرٍ مهمٍ في حكايات الحيوان الرمزية . تحديدًا . يتمثل في طبيعة العلاقة المتوجسة بين الراوي والمروي عليه، حيث نجد أن المروي عليه الرئيس في كتاب "كليلة ودمنة" هو الملك دبشليم، كما أن المروي عليه الرئيس في كتاب "فاكهة الخلفاء" هو الملك أيضًا، ومعروفٌ أن هذه الحكايات الرمزية تحمل في تضاعيفها نقدًا سياسيًا، من شأنه أن يجعل الراوي متحفظًا ومتخوفًا في الآن ذاته، فهو يشير من بعيد بالحكي، وينتظر سؤال المروي عليه/الملك، طالبًا وراغبًا في بيان الإشارة أو الإفصاح عن الحكاية التي قد تحمل نقدًا ربما يكون لاذعًا للمروي عليه/الملك.

وعلى الأرجح، يعود ذلك إلى وعي الراوي بمضمون حكاياته وما تحمله في طياتها من نقد وتوجيه للمروي عليه، جعلته يُلمح من بعيد قبل أن يفرض حكيه علي المروي عليه، وكأن التلميح هنا أشبه ما يكون بالاختبار الذي يعقده الراوي للمروي عليه لمعرفة رغبته في التلقي، فإذا أبدي المروي عليه رغبة إيجابية فسأل عن بيان التلميح هنا سيبدأ الراوي في مباشرة الحكي، وإذا لم يبد المروي عليه تفاعلاً مع التلميح سيسكت الراوي خوفًا من رد فعل المروي عليه وما سيترتب عليه من عقاب وخيم.

وإذا انتقلنا من الحكايات التراثية ذات الطبيعة الرمزية، في: (كليلة ودمنة وفاكهة الخلفاء) إلى "ألف ليلة وليلة" سنلحظ أنها تكتنز بعددٍ كبيرٍ من صيغ التلميح الحكائية، والتي تعكس ملمحًا مهمًا للغاية، مفاده أن: الراوي يريد أن يحتفظ بالمروي عليه لأكبر وقت ممكن، دون أن يُشعره بالملل، ومن هنا أخذ يتفنن في عرض ما لديه من حكي.

ولنبدأ تحليلنا من الحكاية الإطارية الكبرى، وفيها نجد "شهرزاد" تطلب من أبيها "الوزير" أن يزوجها من الملك "شهريار" فإما أن تعيش وإما أن تكون فداءً لبنات المسلمين، وسببًا لخلاصهن من بين يديه، ولكن الأب/الوزير لا يرضى لابنته خوض هذه المغامرة

ويحذرها من عاقبة قرارها، وهي تصر علي المضي فيما عزمت عليه، وعندما يفشل الأب في إقناع ابنته بالكلام المباشر، لا يجد أمامه إلا الحكيبوصفه وسيلةإقناع:

«قال لها: بالله عليك لا تخاطري بنفسك أبدًا.

فقالت له: لا بد من ذلك.

فقال: أخشي عليكِ أن يحصل لكِ ما حصل للحمار والثور مع صاحب الزرع.

فقالت له: وما الذي جري لهما يا أبتِ؟.»[42]

وفي الحوار السابق يتضح تلميح الراوي/الأب/الوزير إلى حكاية: "**الحمار والثور مع صاحب الزرع**"، منتظرًا رد المروي عليها/الابنة/شهرزاد وكأنه يختبر يقظتها وحماستها، أو ربما يريد أن يتحقق من تجاوبها ولهفتها للمعرفة؛ ولذا سنجد المروي عليها/شهرزاد تسأل الراوي/الأب عن بيان التلميح السردي: "**وما الذي جري لهما يا أبتِ؟.**" فسؤالها هذا ضروري ومهم، فـ«إذا لم يُبد المتلقي رغبة في الاستماع فإنَّ السّرد يصبح بلا معنى وبلا جدوى.»[43]

يُعلن الراوي عن حكيه بصيغ تشويقية لاصطياد المروي عليه، تتجلى هذه الصيغ في مقدمات الحكي، فمثلاً نلحظ قبل بدء الليلة الأولي من ليالي "ألف ليلة وليلة"، رسمت شهرزاد/الراوية خطتها لاصطياد المروي عليه، فوضعت شَّرَكًا . أو فخًا . للإيقاع بالمروي عليه الرئيس وهو الملك/شهريار، وذلك عندما أوصت أختها الصغرى "دنيا زاد" إذا أتت إلى قصر الملك، وجلست في حضرته، ورأته قد قضي حاجته، فهنا تتقدم وتطلب من "شهرزاد" **حديثًا غريبًا.**

واللافتُ للنظر هو تركيزها علي أن يكون الحديث/السرد/الحكي **(غريبًا)**؛ لأن الغرابة تمثل عامل جذب للمروي عليه/ شهريار الذي . من غير شكٍ . سيصغي إلى الحكي الغريب؛ لأن الغريب يخالف العادة ويخرج عن حيز المألوف، ومن ثم ستضمن شهرزاد/الراوية حرص المروي عليه علي سماع حديثها، وما سيتبعه من إبقاءٍ علي حياتها.كما تحرص "شهرزاد" علي ألا تبدأ حكيها إلا بعد دعوة المروي عليه: **«يا أختي حدثينا حديثًا نقطع به سهر ليلتنا،**

فقالت: حبًا وكرامة إن أذن لي هذا الملك المهذب فلما سمع ذلك الكلام وكان به قلق ففرح بسماع الحديث.»[44]

ويعكس هذا النص أن "شهرزاد" يتم النداء عليها، واستدعائها لتبدأ في بث أحاديثها، وتتسم دعوتها بصيغةالأمر:**"حدثينا"**، وواضح هنا أن الصيغة جاءت "**حدثينا**" ولم تأت "**حدثيني**"؛ لأن "دنيا زاد" تُشرك الملك "شهريار" في أمرها الطلبي' ومن ثمَّ لن تتحدث "شهرزاد" إلا **بشرط** أن يسمح لها الملك بالحديث، وهي بذلك توكد على شراكة الملك/ المروي عليه معها، فتشترط أن يأذن لها في الحكي، فإذا لم يشارك الملك/المروي عليه في دعوتها سيكون متلقيًا سلبيًا، فـ«الراوي يحرص إذن علي أن يكون ملبيًا لدعوة صادرة عن المتلقي، وبدون هذه الدعوة يصير طفيليًا لا يُصْغَي إليه ولا يؤبه له.»[45] ولكن بعد موافقة الملك ستضمن شهرزاد/الراوية يقظته وإصغائه، وسيظهر ذلك بوضوح علي وجه الملك/المروي عليه، فقد تهلل وجهه بالفرح، وأبدى تلقيًا إيجابيًا، ومن ثم بدأت "شهرزاد" في بث حكيها **بصيغة:(بلغني أيها الملك السعيد)**، وفي هذه الصيغة ثمة تحول مقصود؛ إذ تم تنحية "دنيازاد" بعيدًا، وصار الحكي موجهًا إلى الملك السعيد، فهو المروي عليه المقصود بعينه.

وإذا عدنا إلى تحليل وصف "شهرزاد" للمروي عليه/شهريار **بـ (الملك السعيد)**، سنجد أن هذ النعت "السعيد" جاء لما رأته على وجهه من بوادر إيجابية، تعكس سعادته بالحديث، واستعداده لما سُيلقى عليه. وبالفعل سيكون لحديث "شهرزاد" في الليلة الأولى . وما تلاه من أحاديث وحكايات . أثره البالغ علي المروي عليه/الملك، عندما يعالج الحكي أرقه، فيريح نفسه، ويزيل همه، إضافة إلى أن الحكي سيؤجل شهوته لسفك الدم الأنثوي ليلة تلو الأخرى حتي بلوغ الرقم القياسي المعروف، وفي هذه المدة الزمنية ستتكون لدي المروي عليه/الملك . وأيضًا لدى المتلقي الضمني للحكايات أو القارئ بعامة . مجموعة كبيرة من المعارف بعد سماعه للأحاديث المنقولة عن القدماء، وبعد الإصغاء والتلقي لحكايات السالفين وما تحمله في تضاعيفها من حكم ومعارف متنوعة، سترتقي بفكر وعقل الملك، و"شهرزاد" تعرف ذلك جيدًا، فمنذ البدء تشترط على أختها الصغرى "دنيازاد":

«إذا جئتِ عندي ورأيتِ الملك قضى حاجته مني فقولي: يا أختي حدثينا حديثًا غريبًا نقطع به السهر، وأنا أحدثك حديثًا يكون فيه الخلاص إن شاء الله.»[46]

ومن الملاحظ أن النص يراعي مقتضى حال المتلقي، فمجيء "دنيازاد" مشروطٌ بطلب الحديث الغريب، ولكن بعد انتهاء الملك من قضاء حاجته، وبذلك تراعي "شهرزاد"/مرسلة الحكي حال المروي عليه/الملك، فـ "دنيازاد" لن تتقدم وتطلب الحديث الغريب الذي يقطع السهر، إلا بعد انتهاء الملك من قطف البكارة وهي شاغله الأكبر، فإذا طُلب الحديث قبل قضاء الملك لحاجته، فمن المؤكد أنه سيرفض الاستماع، ومن ثم سيترتب على ذلك مقاطعة الحكي وتعطل البث الحكائي قبل أن يبدأ.

إذن، فلابد من الانتظار حتي يتهيأ المروي عليه/الملك نفسيًا وجسديًا لعملية التلقي، وبذلك تضمن شهرزاد/راوية الحكي انتباهه ويقظته ومشاركته الإيجابية، فقد قضي حاجته، وانطفأت شهوته، ومن ثم فلن يشغله شاغل عن التلقي والإصغاء.

وفي الليلة الثانية تستهل "شهرزاد" حكيها بهذه الصيغة:«بلغني أيها الملك السعيد ذو الرأي الرشيد.»[47] وهنا نلحظ اختلاف في الصياغة الاستهلالية مقارنة بالليلة الاولى، فـ "ذو الرأي الرشيد" هي إضافة جديدة ملموسة، لم تنطق بها "شهرزاد" في الليلة الأولي، ففي الليلة الثانية يطلب "المروي عليه/الملك" من "الراوية/ شهرزاد" أن تكمل حديثها، وبسماحه لها تفطن إلى تفكيره فيما استمع إليه بالليلة الأولي واستملاحه له، وهي ترى في ذلك سدادًا في تفكيره، أو رشادًا في رأيه، ومن ثم تضيف إلى أوصافه وصفًا جديدًا، إنه:**"ذو الرأي الرشيد"**[48]

ومن الطبيعي أن تبدأ الراوية/"شهرزاد" كل حكاياتها بطرح سؤال تحفيزي تختبر به رغبة المروي عليه/"شهريار" وتضمن يقظته أثناء الحكي، أو تتحقق من حماسته لمعرفة الجواب؛ لأن هدفها . في المقام الأول . تعليمه وتثقيفه بالحكي أو ترويضه وربما تدجين شهوته الدموية بالمعرفة المبثوثة في الحكايات السردية، ويظهر ذلك عندما انتهت "شهرزاد" من

حكاية: "التاجر مع العفريت" وقد تعجب المروي عليه/شهريار من هذه الحكاية العجيبة، فهنا وضعت شهرزاد تلميحًا حكائيًا جديدًا فقالت:

«وما هذه بأعجب من حكاية الصياد، فقال لها الملك: وما حكاية الصياد؟.»[49]

ويحمل النص تلميحًا تشويقيًا، تحفيزيًا للمروي عليه/"شهريار"، إنه تلميح أو تشويق إلى **الأعجب،** فإذا كان المروي عليه قد أبدي عجبه مما سمعه سابقًا، فإن المسكوت عنه لدى الراوية/"شهرزاد" أعجب، وتوق المروي عليه/الملك إلى معرفة الأعجب يدفعه إلى السؤال، إضافة إلى هذا كله، فإن وضع التلميح دليل علي سعي الراوي لجذب انتباه المروي عليه وإدخاله في لعبة لا تنتهي، خاصة إذا كانت **«شهرزاد تحارب الزمن المحدد لموتها بروايتها المستمرة لكسب الوقت.»**[50]فقد احتمت "**شهرزاد**" بالحكي المستمر، وكانت على معرفة حقيقية بأنها مع سردها ستؤجل موتها ليلة بعد ليلة؛ ولذا لم تشأ أن تُنهي حكيها، ففي نهاية كل حكاية كانت تضع . عن قصد تلميحًا سرديًا إلى حكاية جديدة، ولم يخف المروي عليه/"شهريار" رغبته في الاستماع فكان يسأل بيان التلميح السردي.

الحكي المتناسل والتلقي المستمر:

إن أي حكاية لابد لها من نهاية، ومع نهايتها سينتهي . من غير شك . نشاط المروي عليه، ولكن ماذا سيحدث لو وُضع سؤال عند النهاية؟!

لا شك أن السؤال سيكون مجددًا لنشاط المروي عليه؛ لأنه يجهل الإجابة/الحكاية، ولديه فضول لمعرفتها... وهنا سينفتح باب الحكي من جديد. وهذا له دخل كبير بعملية التلقي؛ لأن الراوي يعتمد أكثر ما يعتمد علي إشباع رغبة المروي عليه في سماع الحوادث الغريبة والحكايات العجيبة؛ ولهذا يضع الراوي في نهاية كل حكاية سؤالاً يختبر به رغبة المروي عليه، ويتعرف من خلال جوابه علي مدي نشاطه، فإن قال له: "كيف..؟" أو "أخبرنا" أو "حدثنا" أو ... فهذا يعكس توقه للمعرفة، ورغبته في مواصلة الاستماع والإنصات للحكي المشار إليه.

ولعل الناظر المدّقق في حكايات: "كليلة ودمنة"، "فاكهة الخلفاء" و"ألف ليلة وليلة" سيلحظ تناميّ سُلطة الرواة: "بيدبا الفيلسوف"، "الأمير حسيب"، "شهرزاد"، فهؤلاء الرواة يحضرون ويضطلعون بتنظيم مروياتهم، ويتحكمون في المروي عليهم؛ لأنهم يمتلكون الحكي الذي يتنامى ويتكاثر ويتناسل باستمرار، ويمكن القول بأن الحكي المتناسل والتلقي المستمر أشبه بـ «الديمومة السِّحرية والجاذبية المغناطيسية التّي تمارسها الحكايات باستمرار.»[51]

ففي "كليلة ودمنة" لاحظنا أن الحكي جاء تاليًا لحوار بين الراوي والمروي عليه، ثم طرح الراوي تلميحًا، وهنا سأله المروي عليه طالبًا بيان التلميح المشار إليه. وتتكرر هذه الطريقة على مدار الحكي، ففي باب "الأسد والثور" نقرأ هذا الحوار القائم بين كليلة/ الراوي ودمنة/ المروي عليه:

«ولكن ما غناءُ هذه المقالة، وَجَدَا هذا التأنيب، وأنا أعرف أن الأمر فيه كما قال الرجل للطائر: لا تلتمس تقويم ما لا يعتدل، ولا تُبَصِّر من لا يفهم. فقال دمنة: وكيف كان ذلك؟ قال كليلة: زعموا أن جماعةً من القردة كُنَّ في جبلٍ (...) فهذا مثلك في قلة الانتفاع بالموعظة، مع أنه قد غلب عليك المكرُ والعجب، وهما خلتا سوءٍ، إنه سيصيبك من عاقبة ما أنت فيه ما دخل على الخَبَّ شريك المغفَّل، قال دمنة: وكيف كان ذلك؟

قال كليلة: زعموا أن رجلين، أحدهما خبٌ والآخر مغفَّل...»[52]

من الواضح في النص السابق أن كليلة/الراوي يشير إلى "حكاية الطائر والقردة" و"دمنة"/المروي عليه يطلب بيانها، وعندما ينتهي "كليلة" من حكيها يضع في نهايتها إشارة جديدة إلى حكاية "الخبّ والمغفَّل" ولا يمكن وصف هذا السلوك بالفضول الحكائي «فما فضول المستمعين داخل الحكاية إلا ذريعة للإجابة على فضول القارئ ... وما الحكاية القصصية التالية إلا متغيرٌ للاسترجاع التفسيري.»[53]، وبذلك يتسم الحكي في "كليلة ودمنة" باستمرارية فنية، تتجلى في الصياغة الختامية القائمة على التلميح إلى حكي جديد، يستدعى من المروي عليه أن يسأل الراوي إيضاحه، ويمثل سؤاله بؤرة للتوالد السردي حيث تتوالى الحكايات الواحدة تلو الأخرى على نحو يشكل بنية سردية مستمرة ومترابطة.

وفي "فاكهة الخلفاء" يختتم الراوي معظم حكاياته بجملة تشويقية، تحمل إشارة جديدة إلى حكاية أخرى «...**ومَنْ لا يشيدُ أركانَ أسلافه، ولا يقوّى بُنيانَ أشرافِه يصيبه مثل ما أصاب الذئب، مع الجَدْى المغنى المصيب.**»[54] وتستدعي الإشارة تساؤلاً من المروى عليه «**فسأل الملك من أخيه أنْ يذكرَ ذلك المثل وينهيه؟.**»[55] وتأتي الإجابة عن السؤال في صورة حكي جديد، ويحرص الراوي في نهايته أن يشير إلى مثلٍ ثالث؛ «**ومَنْ تَرَكَ التأمَّلَ والافتكار، أصابه ما أصابَ ابنَ آوى مع الحمار.**»[56]وتتبع هذه الإشارة طلبًا من المروى عليه ببيان المثل:«**أفدنا أيها المختار، كيفيَّة هذه الأخبار؟.**»[57] ويلبي الراوي طلب المروى عليه فيحكي، وبذلك يتوالد الحكي ويترابط في سلسلة من النسل المتصل، إنه«توالدٌ يتحقق عن طريق (التسلسل enchainement) وعن طريق احتواء كل حكاية لحكاية أخرى تحتوى حكاية ثالثة بدورها.»[58]

إذن، يعتمد إنتاج الحكاية التراثية على متوالية سردية توالدية، فكلما أشار الراوي إلى حكاية وَجَدَ تساؤلاً من المروي عليه، وكلما أجاب الراوي عن التساؤل تولد السرد، وتتوالى هذه العملية حتى تحتشد الحكايات الفرعية في سلسلة طويلة . وربما لا نهائية . ولعل هذا السيل الحكائي «يوحى إلينا بفكرة لا نهائية الحياة، واتصال جزئياتها بعضها ببعض في تتابع واطراد، فإذا هي تبدأ من حيث تنتهي ويتوالد بعضها من بعض على نحو مطرد.»[59]ومن ثمَّ يمكن القول بأن عملية الحكي ترتكز على خاصية التوالد الحكائي المتجدد والمنفتح في آنٍ واحد، فالراوي يفتح عملية إنتاج الحكي على فضاء متسع يوشك أن يكون لا نهائي.

وإذا انتقلنا من حكايات: "كليلة ودمنة" و"فاكهة الخلفاء" إلى حكايات "ألف ليلة وليلة" سنلحظ أن الحكايات تتوالد وتتناسل على أساس السؤال أيضًا؛ فالسؤال . بحسب سعيد يقطين . «من محفزات الحكي القديم في العديد من أنواع وأشكال السرد العربي، فيكون الجواب حكاية كبرى جديدة؛ وهكذا دواليك ... إلى أن تنتهي الليالي.»[60]

ولعل التلميح يضطلع بدور الخروج من الحكاية السابقة وافتتاح جديد للحكاية اللاحقة، وعلى الأرجح هي طريقة سردية استطرادية مألوفة في الحكاية التراثية، فلا يقتصر

وجودها على "كليلة ودمنة"، أو "فاكهة الخلفاء"؛ إذ راجت «في الليالي رواجًا ملحوظًا؛ لأنها صادفت قبولاً طيبًا من السامعين»[61] فالمروي عليهم في "ألف ليلة وليلة" لديهم توق لمعرفة عوالم مجهولة، واكتشاف أسرار غامضة، وهم من يسعون لطرح التساؤلات على الرواة، فمثلاً:

في حكاية "الحمال مع البنات" يتعجب "هارون الرشيد"/ المروي عليه مما رآه من آثار الضرب علي جسد الفتاة الأولى المضروبة بالمقارع، وينتقل ليطرح السؤال على الفتاة الثانية، فنقرأ: «تعجب الخليفة من ذلك ثم قال للصبية الثانية: ما سبب الضرب الذي علي جسدك؟.»[62] ولا ينتهي تعجب المروي عليه حتي يعرف كل شيء، فيعود ليسأل الصبية الأولى التي سحرت العفريتة أختيها إلى كلبتين:«هل عندك خبر بالعفريتة التي سحرت أختيك؟.»[63] وغرض الخليفة من السؤال أن يستكشف سر العجيب، ومع جواب الراوي ينفتح الحكي وتتناسل وتتداخل الحكايات وهكذا دواليك.

ومن اللافت للنظر أن المروي عليه/هارون الرشيد هو من يبحث عن الراوي، لا العكس، فنجد "هارون الرشيد" يطوف في مملكته ويسأل وبسؤاله يصبح مرويًا عليه، فعندما يرى شيخًا كبيرًا يحمل«علي رأسه: "شبكة" و"قفة" وفي يده "عصا" وهو ماشٍ علي مهله. تقدم الخليفة إليه وقال له يا شيخ ما حرفتك؟.»[64]

ومن الواضح أن ما يحمله "الشيخ" من أدوات الصيد: **(الشبكة . القفة)** يدل علي أن حرفته الصيد؛ ولكن كي ينفتح باب الحكي لابد من طرح السؤال من قِبل المروي عليه: **(**يا شيخ ما حرفتك؟**)** وإجابة "الشيخ"/الراوي ليست على حجم السؤال، بمعنى أنها لم تكن موجزة، فيقول: أنا صياد. ويصمت؛ ولكنه يريد أن يحكي، فيطنب ويشكو إلى الخليفة حاله وضيق رزقه...[65]

وثمة تلازم بين تعجب المروي عليه/هارون الرشيد وبين طرح الأسئلة، ففي "حكاية الصبية المقتولة"، يرتبط التعجب بالسؤال، فقد «**تعجب الخليفة وقال: وما سبب إقرارك بالقتل من غير ضرب وقولك اقتصوا لها مني؟.»**[66]

ومن الواضح أن سؤال المروي عليه يتضمن شقين؛ أما عن الشق الأول، فهو: سبب إقرار الشاب بالقتل. وأما عن الشق الثاني، فهو: سبب قوله اقتصوا مني، فلو كان السؤال قاصرًا علي الشق الأول ربما أجاب الشاب فأوجز، وهنا تأتي وظيفة الشق الثاني من السؤال

وهو ما سبب دعوتك إلى القصاص منك؟ وهنا سيبدأ الشاب القاتل في ممارسة دور الراوي، فيحكي عن التفاحة التي رآها في يد العبد الأسود، وسؤاله للعبد: «**من أين أخذت هذه التفاحة حتي آخذ مثلها؟.**»[67]

واللافت للانتباه أن العبد لا يوجز الجواب؛ ولكنه يستطرد فيحكي حكاية كاذبة، فيتحول العبد إلى راوٍ، ويصبح الشاب مرويًا عليه. وعندما يذهب الشاب إلى بيته لا يجد التفاحة الثالثة، فيسأل زوجه: «**أين الثالثة؟ فقالت: لا أدري ولا أعلم أين ذهبت!.**»[68] وهنا يشك في سلوكها فيقتلها ويقطعها ثم يضعها في صندوق ويرميه في نهر دجلة، وعندما يعود إلى بيته يجد ولده الأكبر يبكي ـ ولم يكن له علم بمقتل أبيه لأمه ـ وهذا يدفع الأب إلى سؤاله:«**ما يبكيك؟.**»[69]وفي الجواب ينفتح الحكي، ويتحول الابن إلى راوٍ ويصبح الأب مرويًا عليه، فيحكي الابن حكايته مع العبد الأسود الذي خطف منه التفاحة، وبعد خطفها يسأله: «**من أين جاءتك هذه؟.**»[70] ولم يجب الولد إجابة موجزة فيقول للعبد مثلاً: "من أمي" أو "أحضرها أبي"؛ ولكنه يحكي قصة مرض الأم التي اشتهت التفاح وسفر الأب إلى البصرة وشراء ثلاث تفاحات بثلاثة دنانير...

وعندما يأمر الخليفة "هارون الرشيد" وزيره "جعفر" بأن يحضر العبد الأسود وألا قتله، ولا يعرف جعفر من أين يأتي به؟، ويقرر أن يلزم داره ثلاثة أيام وفي اليوم الرابع أخذ يودع أهله تمهيدًا للذهاب إلى الخليفة الذي أرسل رسولاً يسرع في طلبه، وهنا أيقن جعفر أنه مقتول؛ ولذا أخذ يودع أهله: «فلما فرغ من التوديع تقدم إلى بنته الصغيرة؛ ليودعها وكان يحبها أكثر من أولاده جميعًا فضمها إلى صدره وبكى علي فراقها فوجد في جيبها شيء مكببًا فقال لها:**ما الذي في جيبك؟.**»[71]

ومن الملاحظ أن "جعفرًا" لا يشغله ما هو فيه من كربٍ وبلاءٍ واقترابٍ من القتل بقدر ما يشغله السؤال، ويقود السؤال إلى الجواب، ومع الجواب سيعرف الوزير أن العبد "ريحان" هو من جلب التفاحة لابنته، فيأتي بالعبد ويسأله:«**من أين هذه التفاحة؟.**»[72]

وكما هو واضح من تكرار وتبادل الأدوار، أو تعدد الأصوات، بمعني أن الحكاية تتكرر، والمواقع تتبدل، فيتحول الراوي إلي مروٍ عليه، والعكس، وبهذه الطريقة يتوالد الحكي ويتناسل وينفتح زمن التلقي، وبحسب "وحيد السعفي" «عالم القصّ إذن هو عالمٌ يرتبط بعضه ببعض، ويفسّر بعضه بعضًا، يخضع لتصوّر شامل متواصل لا نهاية له.»(73)

وعلى الأرجح كان قبول المروي عليه لهذه الطريقة الاستطرادية مردوده في نفس الراوي، فالراوي لديه رغبة في الإطالة أو الحكي دون توقف، وهذا جعله كلما وصل إلى نهاية حكاية ألصق فيها حكاية جديدة. إنها بنية ذات توالد حكائي: متجدد، مستمر ومنفتح، وكأن الراوي«يُعيد . من غير شك . إنتاج نوع من نظرية الكلام (الكلام الذي يولد الكلام)، ويُعيد في الوقت نفسه نظرية مفتوحة للسماع.»(74)

الحكي فدية الحياة:

كان الحكي في "كليلة ودمنة" سببًا ناجعًا لينجو "بيدبا الفيلسوف" من قتل "دبشليم الملك"، وكذا كان الحكي في "فاكهة الخلفاء" وسيلة نافعة احتال بها "الأمير حسيب" وتخلص من تربص "أخيه الملك" به لإيذائه وقتله، خاصة بعد وشاية الوزير بالأمير(75)، وفي حكايات "الليالي" لم يكن الحكي سببًا في نجاة "شهرزراد" من القتل فحسب؛ إذ نجد في "الليالي العربية" الشخصيات تستثمر الحكي لتأجيل الموت المحدق بهم، أو تعطيل سيف السيّاف المسلطّ علي رقابهم، فعلى سبيل المثال . لا الحصر . نقرأ في حكاية "الصياد مع العفريت"، تلميح الصياد: «إن مثلي ومثلك مثل وزير الملك يونان والحكيم رويان. فقال العفريت: وما شأن وزير الملك يونان والحكيم رويان؟! **وما قصتهما؟.**»(76)

لعله من الواضح . هنا . أن العفريت/المروي عليه لا يشغله ما هو فيه من سجن داخل القمقم بقدر ما يشغله معرفة القصة؛ ولذا فهو يسأل الصياد عن القصة، وبذلك تصبح حكاية "الصياد والعفريت" إطارًا لحكاية "الملك يونان والحكيم رويان"، وفيها استطاع الوزير إقناع الملك بالخلاص من الحكيم، ونجحت وشايته، فيقّرر الملك قتل الحكيم، ويأمر بإحضار الحكيم بين يديه، ويُبلغه بعزمه علي قتله، وهنا يحذره الحكيم من مغبة قراره، طالبًا منه أن

يبقيه حيًا، متوسلاً إليه، ولكن الملك يأمر السيّاف، فيغمي عينيه ويشهر سيفه، وهنا يحتال الحكيم قبل تنفيذ القتل، وتكون حيلته هي التلميح الحكائي:

«بعد ذلك تقدم السيّاف وغمى عينيه وشهر سيفه، والحكيم يبكي ويقول للملك: أبقني يبقيك الله ولا تقتلني يقتلك الله... ثم إن الحكيم قال للملك أيكون هذا جزائي منك، فتجازيني مجازاة التمساح قال الملك: **وما حكاية التمساح؟.**»(77)

من الواضح أن الراوي/الحكيم يصيح آمرًا ومهددًا الملك/المروي عليه، ويُلحق تهديده بالتلميح الحكائي فيتعطل فعل القتل، وبذلك رفع الراوي عن نفسه سيف الموت، بعدما بث في نفس المروي عليه الرهبة والرغبة، وهنا سأل المروي عليه/الملك: وما حكاية التمساح؟، وبالسؤال سيتوارى السيّاف بسيفه المسلط، ليبدأ الحكيم/الراوي في ممارسة سلطة الحكي علي المروي عليه/الملك، وبذلك تحول الحكي إلى سلاح في يد الراوي وسلطة مؤثرة على المروي عليه، حيث يتخلى عن قناعاته، ويتراجع عن قراراته بعد تلقي الحكاية، وكأن **التلقي** «يمثل فعلاً استجماميًا جماليًا، فعملية التلقي تجعل المتلقي يُقّرر، أو يغير قرارات سابقة، أو يكون توقعات لاحقة؛ إذ يفكر، يقبل، يرفض، إلخ وبذلك يصبح التلقي عملية دينامية تفاعلية.»(78)

وإذا عدنا مرة أخرى إلى حكاية "الصياد مع العفريت"، سنجد أن الصياد نجح في إعادة العفريت إلى القمقم، وقرر التخلص منه برميه في البحر مرة أخري، وهنا يحاول العفريت/الراوي أن يثني الصياد/المروي عليه عن قراره، فيخاطبه: «ولا تعمل كما عمل "إمامة" مع "عاتكة"، قال الصياد: **وما شأنهما؟.**»(79)

ولا يقتصر الأمر على "حكاية الصياد والعفريت" ففي حكاية "الحمال مع البنات" نلحظ أن "الصبية" قررت قتل الحمّال والصعاليك وهارون الرشيد ووزيره جعفر وسيافه مسرور؛ ولكنها لا تشرع في تنفيذ ما عزمت عليه؛ لأن فضولها يدفعها إلى معرفة خبرهم أو حكايتهم، ومن هنا تسألهم جميعًا:

«ثم إن الصبية أقبلت علي الصعاليك، وقالت لهم: **هل أنتم إخوة؟** فقالوا لا والله ما نحن إلا فقراء الحجام. فقالت لواحد منهم: **هل أنت وُلدتَ أعور؟** فقال لا والله وإنما جرى لي

أمر غريب حيت تلفت عيني ولهذا الأمر حكاية لو كتبت بالإبر علي مآقي البصر لكانت عبرة لمن اعتبر، فسألت الثاني والثالث فقالا لها مثل الأول، ثم قالوا: إن كل منا من بلد وأن حديثنا عجيب وأمرنا غريب، فالتفتت الصبية لهم، وقالت كل واحد منكم يحكي حكايته **وما سبب مجيئه إلى مكاننا؟.»**[80]

ومن الواضح أن الصعاليك/الرواة يحفزون "الصبية"/المروي عليها علي الإكثار من الأسئلة؛ ليخوضوا في حكي العجيب أو سرد الغريب، فهم لا يجيبوا عن أسئلتها مباشرة وإنما يحفزونها ويفتحون شهيتها نحو المعرفة، لكي تعرف حكاية عاهة عيونهم، خاصة أن لكل أعور منهم حكاية. ولعل هدف الرواة من سرد حكاياتهم يرجع إلى رغبتهم في تعطيل فعل القتل.

إذن، صار من المألوف أن يُلمح الراوي إلى حكاية منتظرًا سؤال المروي عليه ليشرع في الحكي مباشرة وذلك دون قيد أو شرط؛ ولكن من غير المألوف أن يضع الراوي شرطًا قبل الشروع في حكيه، فإذا قبل المروي عليه الشرط بدأ فورًا في الحكي. وعلى الأرجح أن سبب هذا التحول في العلاقة بين الراوي والمروي عليه، يرجع إلى إدمان المروي عليه للحكي، مما جعله أسيرًا في يد الراوي يخضع له ويقبل شروطه، ويتجلى الحكي المشروط في كثير من الحكايات، فمثلاً:

قبل أن يبدأ "جعفر"/الراوي في سرد حكاية "الوزير نور الدين مع شمس الدين أخيه" للمروي عليه/"هارون الرشيد" يُلمح بامتلاكه لحديث عجيب، فيقول للخليفة: «لا تعجب يا أمير المؤمنين من هذهالقصة، فما هي بأعجب من حديث نور الدين مع شمس الدين أخيه، فقال الخليفة:وأي حكاية أعجب من هذه الحكاية فقال جعفر: يا أمير المؤمنين **لا أحدثك إلا بشرط** أن تعتق عبدي من القتل. فقال قد وهبت لك دمه.»[81].

وهكذا يصبح الحكي وسيلة ناجعة، أو حيلة نافعة يتم توظيفها لمصارعة الموت، ويكون المعنى المستخلص من رغبتهم في الحكي أن الحكاية يمكن أن تتغلب علي الموت، خاصة عندما نجد في النهاية أن حكيهم كان سببًا لخلاصهم[82]. وبحسب "يوسف الشاروني"

إن الخلاص من الموت عن طريق الحكي: «أمر شائع في الأدب الشعبي كما في أسطورة أوديب حين حل اللغز الذي ألقاه عليه أبو الهول فصرعه. وفي السير الشعبية كثيرًا ما تُلقي ألغاز إذا حلها البطل نجا من الموت... وهكذا فإن ألف ليلة وليلة تعلن علي لسان شهرزاد: أنا أروي، إذن أنا موجودة.»[83] وهنا نؤكد على أن رغبة المروي عليه في معرفة الحكاية ساعد على تأجيل الخطر المحدق بالرواة، بحيث يتحول زمن التلقي والاستماع إلى زمن بقاء وحياة، وكأن الحكي فدية الحياة.

سلطة الكلام.. متعة الحكي:

لا يسير الحكي في الحكاية التراثية على نظام ثابت، بمعنى أن يظل الراوي متحكمًا في المروي عليه؛ إذ يحدث تنافس بين الراوي والمروي عليه، حيث يتنازع الاثنان حول امتلاك مقاليد السلطة/الحكي، وكأن المروي عليه قد فطن إلى أن الراوي يتحكم فيه؛ لأن الراوي يسرد ويتكلم في حين أن المروي عليه يستمع وينصت. ولن يظل المروي عليه في موقع المتلقي المستكين الصامت؛ إذ يتطلع ليكون هو الراوي، ويبدأ ذلك بفرض نفسه علي كرسي الحكي ليبدأ في الكلام في حين سيتحول الطرف الآخر . الذي كان راويًا فيما قبل . إلى مروٍ عليه، كما حدث في باب "البوم والغربان" من كتاب "كليلة ودمنة"، إذ نجد ملك الغربان يستشير وزراءه الثلاثة في أمر الغراب، وفي البدء يتحدث الوزير الأول معبرًا عن رأيه، وهنا يتحول الملك والوزيرين الثاني والثالث إلى مروٍ عليهم، وكذا تحدث الوزير الثاني معبرًا عن رأيه، وقد تحول الملك ووزيريه الأول والثاني إلى مروي عليهم، ولكن عندما يأتي دور الوزير الثالث في التعبير عن رأيه، نجده يتصدر المشهد، فهو الذي يروي ويطيل في الحكي وضرب الأمثال مخالفًا رأي الوزيرين الأول والثاني، ولكن هذا الأمر لم يعجب الوزير الأول ويتجلى بينهما تنافس واضح على الحكي؛ فنقرأ:

«فلما فرغ الثالث من كلامه قال الأول الذي أشار بقتل الغراب: لا تكونوا كالعجزة الذين يفترون بما يسمعون، وتلين قلوبهم لعدوهم عند أدنى ملقٍ وتضرع، وتكونوا بما تسمعون

أشد تصديقًا منكم بما تعملون؛ كالنجار الذي كذَّب ما رأى وصدق بما سمع فاغتر وانخدع؛ قال الملك: وكيف كان ذلك؟ قال الوزير: زعموا أن نجارًا...»[84]

لا يكشف النص السابق عن تغير في الأدوار بين (الوزير الأول والوزير الثالث) بقدر ما يعكس النزاع القائم بينهما علي ممارسة سلطة الحكي، وذلك من منطلق أن المتكلم بمثابة الموجه أو المتحكم في سامعيه، فهو الذي يعرف الحكي أو يملك زمام الكلام أو لديه القدرة على ضرب الأمثال في حين أن المستمع أو المروي عليه يمثل الخاضع الجاهل لما في جعبة الراوي.

ومن اللافت للنظر في حكاية "الملك يونان والحكيم رويان" يتصدر الوزير المشهد فهو الراوي المسيطر على الملك؛ ولكن يحدث تغيير فيتحول الملك إلى راوٍ ويصبح الوزير مرويًا عليه، وذلك عندما يلمح الملك يونان لوزيره . وقد أشار الوزير عليه بالخلاص من الحكيم رويان . **فيقول:** «أيها الوزير أنت داخلك الحسد من أجل هذا الحكيم فتريد أن أقتله وبعد ذلك أندم كما ندم الملك السندباد علي قتل البازي. فقال الوزير: **وكيف كان ذلك؟.**»[85]

وأغلب الظن أن هذا التغيير ينبع من رغبة الملك في بيان علمه وفرض سلطته علي الوزير، أو محاولة لاستعادة سلطته، فهو الملك، الحاكم، العالم، المتكلم، وعلى الجانب الآخر يتحول الوزير إلى مصغٍ، يستمع ومتعلم؛ ولذا يسأل الوزير وكيف كان ذلك...؟ ولعل جلوس الملك في موضع الراوي هو جلوس متعمد، وكأنه يريد أن تصل رسالة إلى الوزير بأنه يعلم ويعرف ما لا يعرفه، وبذلك يستعيد الملك سلطته علي تابعيه والمحيطين به، فكما رفعته مكانته وسلطانه عليهم بالحكم، فهو أيضًا يرتفع شأنه عليهم بمعرفة ما لا يعرفونه وحكي ما يجهلونه.

وعلي هذا الأساس فإن التغير في الموقع بين الراوي والمروي عليه ينبع من رغبة تنازع سلطة الحكي، ورغبة امتلاك أحدهما لزمام الآخر بامتلاكه لدفة الحكي. علاوة على أن المتكلم يشعر بنوع من المتعة، إنها متعة السلطة أو متعة المعرفة؛ لأنه الطرف الأقوى الذي يعرف فيحكي، في حين أن الطرف الثاني يستمع إلى كلامه ويتعجب من حكيه، كما أن

أنظار المستمعين تتجه نحو المتكلم وأسماعهم تتعلق بكلامه وألسنتهم تنطق متعجبة من قوله، وهذا العجب بمثابة الثناء، وهنا سيظهر نوع من المنافسة من قِبل المستمعين أو المتلقين للفوز بهذا الثناء، ومن ثم فكل مستمع سوف تنازعه نفسه وتُرغبه في امتلاك زمام الحكي أو ممارسة سلطة الكلام علي المستمعين بما لديه من حكي، يحكم عليه بأنه عجيب، ولعل حكمه هذا يعكس ترويجًا لسلعته/لحكايته كما يحمل تحفيزًا للمتلقين ليسألوا ويستمعوا وفي النهاية يمدحوا الحكاية بأنها عجيبة وهذا المدح يعكس في طياته ثناء علي راويها الذي يحكي الغريب ويعرف العجيب، ولا شك أن الراوي سيشعر بتضاعف الثناء إذا كان هو بطل الحكاية.

ويمكن القول بأن "شهرزاد" قد مارست سلطتها علي "شهريار" منذ بدأت تحكي، جاعلة من الحكي سيفًا مسلطًا أشهرته علي "شهريار"، حيث امتلكت زمام الكلام ومارست سلطة الحكي، عندما جلست في مجلس الراوي/المتكلم/الفاعل في حين جلس "شهريار" متلقيًا ليأخذ بذلك وضعية المروي عليه/المستمع/المفعول به فهو يتلقى ويستمع، فيفعل الحكي فعله ويسحره بسحره ويطلعه علي مدي جهله؛ ولذا ظل في غيبوبة سماعية يخضع فيها لسلطة الحكي المؤثرة التي انتصرت في النهاية علي سلطة السيف القاتلة.

(ختامًا):

لقد كشف التحليل النقدي للحكاية التراثية عن نتائج غزيرة وثرية، وحرصًا على الإيجاز يمكن أن نورد مجموعة من الاستنتاجات الختامية في نقاط محددة على النحو الآتي:

1. **(الراوي والمروي عليه.. طرفا الحكي):** إن الحكاية لا يمكن أن تأخذ طريقها إلى الوجود إلا من خلال الراوي الذي يمثل الطرف الأول في عملية الإرسال فهو المرسل أوالفاعل الذي يقوم بفعل الحكي، وحتي يقوم الراوي بمهمته الإرسالية بفاعلية وديناميةٍ لابد من وجود الطرف الثاني وهو المروي عليه.

2. **(السؤال.. بوابة الحكي):** إذا كان السؤال هو مفتاح المعرفة بمعني أنك تسأل؛ لتعرف، فإنه بوابة الحكي، فالمروي عليه يسأل الراوي؛ ليحكي، وكأنه يفتح له الباب ليدخل ساردًا ما لديه من حكايات.

3. **(الراوي يُلمح.. والمروي عليه يطلب البيان):** إن **تلميح** الراوي إلى حكاية جديدة، يقابله **سؤال** المروي عليه، طالبًا من الراوي بيان التلميح. وبذلك يمثل تلميح الراوي وسؤال المروي عليه أهم المؤثرات في إنتاج الحكي.

4. **(التلميح المُلْغِز.. الحكي المُفَسِر):** في جعبة الراوي كثير من الحكايات؛ ولكنه لن يُطلقها إلا بعد امتحان المروي عليه في أمرين هما: (المعرفة) و(التلقي). فأما عن المعرفة فالراوي يعلم علم اليقين أن المروي عليه لا يعرف، وأما عن التلقي فالراوي علي دراية بأن المروي عليه متلهف لتلقي الحكي، وبذلك يُكسب الراوي حكيه تفاعلاً وإيجابية؛ لأن المروي عليه لا يعرف ويتوق ليعرف، ومن ثم سيتجاوب معه وسيجد الراوي مستمعًا إيجابيًا، متلهفًا ومنصتًا.

5. **(الحكي حياة ونجاة):** لقد نجا "بيدبا" من عقاب" دبشليم" بالحكي، و"الأمير حسيب" ينجو من عقاب أخيه "الملك" بالحكي، و"شهرزاد" تنجو من قتل "شهريار" بالحكي... وفي كثيرٍ من الحكايات الفرعية، نلحظ الشخصيات التي تروي الحكايات تنجو من عقاب المروي عليهم، حيث تنفرج أزمة الراوي مع طرحه لتلميح حكائي يقبله المروي عليه ويتعجب من غرابته فيعفو عنه.

6. **(إذا عُرِف السَّبب بطل العجب!):** الرواة هم شخوص يحكون عن أمور عرضت لهم، وأشياء شاهدوها، وشخصيات أدهشتهم، وأفعال أعجبتهم، ويبدأ الرواة حكيهم بتلميحات تؤدي إلى تعجب المروي عليهم، فيسألون عن السبب، ومع الإجابة ينفتح الحكي ليكشف الرواة عن السر المثير للعجب. وهذا يجعلنا نتساءل هل يقوم الحكي في على المثل السائر: "إذا عُرِف السَّببُ بطل العجب"!

7. **(الحكي سُلطة):** إذا كان الراوي يُلمح إلى حكاية في انتظار سؤال المروي عليه عنها، ففي ممارسة الراوي للحكي تكمن سلطة، يمارسها الراوي على المروي عليه، وإذا كان الراوي في حضرة الحاكم فهنا تصبح سلطة الحاكم خاضعة ومنصتة لسلطة الراوي، وما يبثه من حكي يشتمل على قيم العدالة والمساواة وينبذ مساوئ الظلم والاستبداد، ففي "كليلة ودمنة" بيدبا/ الراوي ودبشليم/المروي عليه، وفي "فاكهة الخلفاء" حسيب الراوي مع أخيه الملك/المروي عليه، وفي "الليالي" شهرزاد/الراوية وشهريار/المروي عليه، وقد تحول الرواة من مقهورين إلى

قاهرين ومن مأسورين إلى آسرين؛ لأنهم امتلكوا سلطة المعرفة والعلم التي تقهر وتغير سلطة الحاكم المستبد.

الهوامش:

1 . نذكر من هذه الدراسات : دراسة "فدوى مالطي دوجلاس": بناء النص التراثي "دراسات في الأدب والتراجم" . الهيئة المصرية العامة للكتاب . .1985. ودراسة: عبدالملك مرتاض: "ألف ليلة وليلة" (دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد) دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . ط1 . 1989. ودراسة: عبدالله إبراهيم: السردية العربية "بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي " . المركز الثقافي العربي . بيروت . ط1 . 1992. ودراسة: محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو . سردية) . المجلد الأول . ذات السلاسل . الكويت . ط1 . 1995. ودراسة: أحمد درويش: تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي . الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان . ط1. 1998.

2 . شعيب حليفي: تيمة السفر في النص السردي القديم . مجلة فصول . المجلد الثالث عشر . العدد الثالث . خريف 1994 . ص 250.

3 محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو . سردية) . المجلد الأول . ذات السلاسل . الكويت . ط1 . 1995 . ص131.

4 عبدالله إبراهيم: السردية العربية "بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي" . المركز الثقافي العربي . بيروت . ط1 . 1992م . ص97.

5 يبدأ السرد في "فاكهة الخلفاء" بحكاية إطارية كبرى . حكاية الأمير حسيب مع أخيه الملك . أدت إلى تماسك الوحدة البنائية للسرد، وهذه الحكاية الإطارية تأتي على غرار الحكاية الإطارية في (ألف ليلة وليلة) . حكاية شهريار وشهرزاد . وأيضًا على غرار حكاية الملك والفيلسوف في (كليلة ودمنة) . حكاية دبشليم الملك وبيدبا الفيلسوف . ولمزيد من التفاصيل

راجع: أحمد علواني: السرد في "فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء" آلياته ودلالاته . المجلس الأعلى للثقافة . 2009 . ص ص122/119.

6 . لا ننكر الجهد الواضح في مجموعة كبيرة من الدراسات السردية لباحثين ونقاد متميزين، ترتكز دراساتهم على المنهج البنيوي، ولكن ليس هذا مقام دراستنا، فقد درستها "فريال كامل سماحة" من منظور نقد النقد في كتابها المهم: "في النقد البنيوي للسرد العربي في الربع الأخير من القرن العشرين" . مطبوعات نادي القصيم الأدبي . السعودية . ط1 . 2013 . ص ص16/9.

7 .السابق نفسه:ص ص 10 . 11.

8 .جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه . دراسة ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلي ما بعد البنيوية . تحرير: جين ب . تومبكنز . ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم . مراجعة: محمد جواد . المجلس الأعلى للثقافة . المشروع القومي للترجمة . العدد (73) . 1999 . ص52.

9 . رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة . ترجمة: جابر عصفور . دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع . القاهرة . 1998 . ص168.

10 .السابق نفسه: ص169.

11 . جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه . مرجع سابق . ص71.

12 . السابق نفسه: ص51.

13 . M. A. R. Habib: A History of LiteraryCriticismFrom: Plato to the Present, Firstpublished by BlackwellPublishing, USA, 2005, p724.

14 . جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه . مرجع سابق . ص51.

15 . ثمة راوي براني يكون خارج نطاق الحكاية، ولا يلعب دورًا داخلها بوصفه شخصية فاعلة، مشاركة ومتحركة، وغالبًا يكون المؤلف متماهيًا مع الراوي البراني؛ ليتمكن من الدخول إلى الحكي وبث رأيه ونشر فكره من آن لآخر، وتتجلى هذه الخاصية في المتون الحكائية

الكبرى، مثل: "كليلة ودمنة" و"فاكهة الخلفاء"، و"ألف ليلة وليلة"... فمثلاً في "فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء" يظهر الشيخ: "أبو المحاسن حسان"، فهو الراوي براني الحكي الذي يتماهى مع المؤلف "ابن عرب شاه"، راسمًا لنا حدود الحكاية الإطارية، والتي يتجلى فيها الأمير "حسيب" كراوٍ داخلي، يواجه أخاه الملك/ المروي عليه، وعلى هذا الغرار نجد حكايات "كليلة ودمنة"، وكذا حكايات "ألف ليلة وليلة" حيث يلعب الأمير حسيب مع أخيه في "فاكهة الخلفاء" دور "بيدبا مع دبشليم" في "كليلة ودمنة"، ودور "شهرزاد مع شهريار" في "ألف ليلة وليلة" و.. هكذا، فهذا سائدٌ في النصوص السردية الكبرى.

16 . جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه . مرجع سابق . ص52.

17 . المراد بالْمُلْغِز أي الشيء المُلَبّس. فيُقال: أَلْغَزَ في كلامه يُلْغزُ إلغازًا أي: عَمَّى مُرادَه وأَضْمَرَه على خلاف ما أظهره . ورَّى فيه . وعَرَّض ليَخْفى . ومال به عن وجهه . ولاغَزَهُ: كلَّمهُ مُلْغِزًا، والجمع: أَلْغاز. وللمزيد يمكن مراجعة: ابن منظور . لسان العرب . مادة لغز.

18 . لا يعني أخذنا عن "إيزر" الخلط بين المروي عليه والقارئ، فالقارئ والمروي عليه كلاهما في موضع المتلقي وإن اختلف المسمى كما سبق وأن بينا.

19 . ڤولفجانج إيزر: عمليات القراءة (مقاربة ظاهراتية) ترجمة: على عفيفي . فصول مجلة النقد الأدبي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . المجلد السادس عشر . العدد الرابع . الجزء الثاني . ربيع 1998 . ص345.

20 . عبدالله بن المقفع: كليلة ودمنة، تحقيق: عبدالوهاب عزام وطه حسين، دار هنداوي للتعليم والنشر . القاهرة . 2014 . ص ص75 . 76.

21 . س. ن:ص ص75 . 76.

22 . س. ن: ص76.

23 . س. ن: ص ص80 . 81.

24 . س. ن: ص80.

25 . س. ن: ص85.

26 . س. ن: ص: نفسها.

27 . قحطان صالح الفلاح: الأدب والسياسة: قراءة في كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع . مجلة جذور . النادي الأدبي الثقافي بجدة . ج28 . مج 11 . رجب 1430هـ . يوليه 2009 . ص73.

28 . عبدالله بن المقفع: كليلة ودمنة . مصدر سابق . ص ص111 . 112.

29 . س. ن: ص116.

30 . س. ن: ص120.

31 . س. ن: ص123.

32 . رُجى الملاحظة أنه سبق لنا دراسة الكتاب دراسة قائمة بذاتها. وقد سبق الإشارة إليها . ولذا لن نقف طويلاً على تحليل حكايات من "فاكهة الخلفاء"، سنأخذ نماذج للاستدلال بها على طبيعة الإرسال والاستقبال بين الراوي والمروي عليه فحسب.

33 . أحمد بن محمد بن عرب شاه: فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء . تحقيق وشرح: محمد رجب النجار . الهيئة العامة لقصور الثقافة . القاهرة، سلسلة الذخائر . ع (94) . 2003. ص64.

34 . س. ن: ص64.

35 . جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه . مرجع سابق . ص62.

36 . فولفغانغ إيزر: فعل القراءة "نظرية جمالية التجاوب في الأدب" . ترجمة: حميد لحمداني و الجلالي الكدية . منشورات مكتبة المناهل . فاس / المغرب . د. ت . ص77.

37 . فاكهة الخلفاء: ص 98.

38 . س. ن:ص 101.

39 . س. ن: ص .71114 .

40 . محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي "دراسة في السردية العربية" . كلية الآداب بمنوبة . تونس بالاشتراك مع دار الغرب الإسلامي . بيروت . ط1 . 1998 . ص362.

41 . محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن . نهضة مصر . القاهرة . 2004 . ص150.

42 . ألف ليلة وليلة (ذات الحوادث العجيبة . والقصص المطربة الغريبة لياليها غرام في غرام وتفاصيل حب وعشق وهيام وحكايات ونوادر فكاهية. ولطائف وطرائف أدبية بالصور المدهشة البديعة من أبدع ما كان ومناظر أعجوبة من عجائب الزمان) . طبعة محمد علي صبيح وأولاده . بميدان الأزهر بمصر د. ت . المجلد الأول . ص5.

43 . عبدالفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل "دراسات في السرد العربي" . دار توبقال للنشر . الدار البيضاء . المغرب ط1 . 1988 . ص33.

44 . ألف ليلة وليلة: ص7.

45 . عبدالفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل . ص33.

46 . ألف ليلة وليلة: ص7.

47 . س. ن:ص10.

48 . ذو الرَّأْي الرَشيد: المراد صاحب العقل والتفكير والنظرُ والتأمل.. والشخص الرَشيد: أي العاقِلّ الهادئ.

49 . ألف ليلة وليلة: ص14.

50 . يوسف الشاروني: الحكاية في التراث العربي . المجلس الأعلى للثقافة . 2008 . ص98.

51 . عبد القادر شريف بموسى: قراءة جديدة في حكايات ألف ليلة وليلة. الاغتراب ورمزيته في حكاية الصياد والعفريت . مجلة التراث العربي . مجلة فصلية محكمة تصدر عن اتحاد كتاب دمشق . العدد 106 . 2007 . ص153.

52 . عبدالله بن المقفع: كليلة ودمنة، ص101.

53 . جيرار جنيت: خطاب الحكاية "بحث في المنهج" . مرجع سابق . ص 244.

54 . أحمد بن محمد بن عرب شاه: فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء: ص69.

55 . س.ن:ص69.

56 . س. ن:ص72.

57 . س. ن:الصفحة نفسها.

58 . سيلفيا بافل: توالد السرد في ألف ليلة وليلة، ترجمة: نهى أبو سديرة، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ربيع 1994م، ص 47.

59 . عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة،1971م، ص129.

60 . سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي" من أجل وعى جديد بالتراث"، المركز الثقافي العربي . بيروت . ط1، 1992، ص35.

61 . يوسف الشاروني: الحكاية في التراث العربي . المجلس الأعلى للثقافة . 2008 . ص92.

62 . ألف ليلة وليلة:ص57.

63 . س. ن:ص60.

64 . س. ن: ص61.

65 . س. ن: ص61.

66 . س . ن: ص62.

67 . س. ن: ص63.

68 . س. ن: ص63.

69 . س. ن: ص63.

70 . س. ن: ص63.

71 . س. ن:ص64.

72 . س. ن:ص64.

73 . وحيد السعفي: العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن (تفسير ابن كثير أنموذجًا) . تبر الزمان . تونس . 2001 . ص 257.

74 . عبدالكبير الخطيبي: الاسم العربي الجريح . ت: محمد بنيس . منشورات الجمل ـ ط1 . 2009 . ص194.

75 . الشواهد النصية والحكائية في الكتابين غزيرة وكثيرة، ولا سيما في الحكاية الإطار للكتابين، وحرصًا على الإيجاز وعدم التكرار لما هو معلوم وشائع، سنقتصر على تحليل حكايات من الليالي نقرأها قراءة نقدية جديدة، تخدم فكرتنا، وتكون بمثابة أمثلة تحليلية على طبيعة السرد في الحكاية التراثية ولا سيما أشكال المروي عليهم.

76 . ألف ليلة وليلة: ص16.

77 . س. ن:ص21.

78 . M. A. R. Habib: A History of LiteraryCriticismFrom: Plato to the Present, OP. Cit, p726.

79 . ألف ليلة وليلة: ص23.

80 . س. ن:ص39.

81 . س. ن: ص64.

82 . إذا كان شهريار قد أبقي علي حياة شهرزاد بعد سماعه لما روته من قصص، فإن الصبية تُبقي علي حياة الصعاليك بعد رواية قصصهم وسماع أحاديثهم الغريبة ومعرفة أخبارهم العجيبة.

83 . يوسف الشاروني: الحكاية في التراث العربي . المجلس الأعلى للثقافة . 2008 . ص109.

84 . عبدالله بن المقفع: كليلة ودمنة، ص ص145 _ 146. (بتصرف).

85–ألف ليلة وليلة: ص18.